

“POSSIDE SAPIENTIAM”.
ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2016)

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



CRIMEN Y CASTIGO: DOS «LOCAS» DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Amélie Djondo Drouet
Université Paris Ouest Nanterre

Crimen y castigo es una pareja que funciona perfectamente con algunos personajes femeninos del Siglo de Oro. En la mayoría de los casos, se trata de mujeres de poder que sufren enfermedades mentales que las conducen a actuar de manera violenta e irreversible. En las obras teatrales del Siglo de Oro, cuando estos *alter ego* de los reyes asesinan, se observa una sistematización del fenómeno del proceso criminal que permite condenar estos actos insensatos. Dos figuras de reinas bíblicas e históricas se encuentran en estos procesos originales: Jezabel en *La mujer que manda en casa*¹ de Tirso de Molina (1621-1625) y Rosimunda en *Morir pensando matar*² de Rojas Zorrilla, tragedia de venganza (1642). Para cada uno de estos personajes existe una combinación entre algo abstracto, como la manifestación de la locura, y algo racional, como el derecho o el proceso.

Desde la Antigüedad, la figura del loco apasiona y el crimen conjugado con la locura permite relacionar lo normal con lo anormal. En el Renacimiento, dos obras literarias impulsan un debate animado

¹ Utilizaremos la última edición de la obra, Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. de Dawn L. Smith, Pamplona / Madrid, GRISO / Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 347-486.

² Nos referiremos a la edición siguiente: Francisco de Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa Calpe, 1961.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, pp. 79-91. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 38 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-546-8.

sobre la locura en Europa: el *Elogio de la locura* (1511), obra satírica de Erasmo, y el *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, poema heroico-cómico. La locura, cuando se ilustra en las obras áureas, puede cobrar formas distintas: locuras furiosas, místicas, amorosas, caballerescas, melancólicas. Estas declinaciones toman en cuenta dos funciones principales: provocar la risa, en el sentido de una monomanía muy cervantina presentada con frecuencia en el teatro de Lope de Vega o desmitificar algunos emblemas³. Con esta problemática, muchos escritores del teatro del Siglo de Oro intentan abordar una inestabilidad, o sea, una actitud anormal y extraordinaria, que supone un fuerte sentido teatral.

A través de la dramatización de las pulsiones de las pasiones y de las emociones, la locura o su avatar, la histeria, son marcadas por excesos emocionales incontrolables. Inspirándose en la imagen oficial de la reina Juana, encarcelada por la fuerza en Tordesillas a causa de sus alteraciones de furor, los autores exponen la representación de un monstruo que no merece ni piedad ni compasión por parte de los demás, una compasión generalmente concedida a los locos⁴. La referencia en los textos teatrales a la 'loca' remite, por tanto, al apodo de la heredera de los Reyes Católicos, pero, junto a este término, encontramos también con mucha frecuencia las palabras 'furor', 'furia', 'ira' o 'locura', unos fonemas irritantes, que permiten hablar del exceso o de la *hybris* antigua⁵.

I. LA MATERIALIZACIÓN DE LA LOCURA POR EL CRIMEN

En *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina, Jezabel, famosa reina de Israel, conocida por sus infidelidades y su perversión sexual,

³ Sobre el tema de la locura en el teatro de Lope de Vega, y más precisamente en torno a su obra maestra *Los locos de Valencia*, recomendamos los trabajos de Thacker, 2004 y Tropé, 2004.

⁴ Sobre la supuesta locura de la reina Juana de Castilla, se aconseja Gargantilla Madera, 2005.

⁵ En la época, la palabra que se solía emplear es *furor*, que «puede significar locura [...]. Otras veces se toma por un ira colérica con furia, que se pasa presto» (Cov. p. 937), y por extensión la *furia* «es el ímpetu con que hacemos arrebatadamente las cosas» (Cov. p. 936). El *furioso* es el loco que es «necesario tenerle en prisiones o en la gavia» o el «enojado y colérico, que con furia y sin considerar lo que hace se arroja a hacer algún desatino sacándole de su juicio la ira; la cual es un breve furor que si dura no hay que esperar más atarle» (Cov., p. 937).

se enamora del joven Nabot, pero este la rechaza. Profundamente herida, Jezabel se venga creando un falso proceso que condenará a Nabot en una ejecución pública ejemplar. El método utilizado, la lapidación, es bastante raro, pero es uno de los más desmesurados y recurrente, como recoge *La Biblia*, para condenar las relaciones sexuales incestuosas, los adulterios y las blasfemias. Tirso de Molina conserva este motivo original para crear una repulsión por parte de los otros personajes y del propio público, pero, sin duda, para matizar también la figura desvariada de Jezabel. Con esta manera de matar, la reina busca la destrucción del otro masacrando el rostro de Nabot; la lapidación, que aparece como una especie de aniquilación de lo bello, del cuerpo y, por tanto, del deseo sexual. Explora al extremo la violencia física, una tendencia muy del gusto de la reina, que reconoce que ya no controla, hablando del mal que la domina, una locura irreversible:

Yo le beberé la sangre.
Yo pisaré su cabeza.
¡Loca estoy! No viva un hora
quien reinando no se venga⁶.

Incluso la forma de preparar el crimen contra Nabot es viciosa, diabólica y excesiva. Antes de la lapidación, la reina da una oportunidad a Nabot de salvar la vida, proponiéndole tres castigos. En una carta que le ha escrito Jezabel, el soldado descubre horrorizado tres objetos que se corresponden con tres sentencias de vida o de muerte. Una corona le trae el poder, una toca le ofrece una relación con ella y una espada le propone matar a su propia mujer Raquel. Como Nabot rechaza los tres objetos, fiel a sus convicciones, la reina enloquece y decide apedrear al hombre:

JEZABEL (De dentro.)
Llorarás tu poco aviso;
apedrearán te por necio⁷.

A través de un proceso inventado por completo, en el que Jezabel se esconde detrás de la autoridad del rey Acab, la reina consigue

⁶ Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Smith, III, vv. 1907-1918.

⁷ Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Smith, III, vv. 2233-2234.

condenar a muerte a Nabot, quien es llevado al palacio para su ejecución. Junto a su marido Acab, Jezabel está en la ventana de una torre y goza ‘en directo’ del crimen, esperando una efusión de sangre espectacular.

Después de esta maquinación criminal sumamente perversa que supone un gozo del mal, la reina no consigue tranquilizarse y se hunde en un estado de furor profundo. El estado extremo de Jezabel pasa por una escritura teatral que privilegia el monólogo⁸. Los autores recurren a esta forma discursiva porque permite dar a conocer al público algo mental a veces complicado:

Es la manifestación exterior de un proceso interior, generalmente subconsciente o preconsciente de instalación del deseo y de su progresiva posesión de su voluntad y la razón, proceso que el dramaturgo va desvelando escénicamente, paso a paso, con perfecto sentido de la gradación dramática a la vez que psicológicamente, la crisis, a nivel de la conciencia, en que el proceso termina y de la que arranca toda la acción posterior⁹.

Además de las escenas con monólogos, en la obra Jezabel se contempla en un espejo, como Narciso, vuelto loco de su reflejo, y le habla: «mientras en vos me contemplo, / a locuras de Narciso» (III, vv. 2863-2864). En este estado de demencia, la reina oye un canto que la acusa de haber cometido actos crueles. Este canto simbólico reúne la imagen del águila de Júpiter y la de la arpía, un ave con un rostro de mujer, asimilada con figuras mitológicas de lo monstruo femenino, las famosas Furias o las Ménades:

Canta. Como era el águila reina
 (mejor la llamara harpía),
 cuando ejecute crueldades
 ¿quién osará resistirla?¹⁰

Todavía gracias a un lenguaje sumamente metafórico, Jezabel compara su locura con una irrupción de un volcán o más concretamente con una fiebre:

⁸ Sobre una «dramaturgia del interior» a través del monólogo, ver el trabajo de Thouret, 2010.

⁹ Ruiz Ramón, 1983, p. 629.

¹⁰ Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Smith, III, vv. 2923-2926.

JEZABEL Ya pasa de desacato
 el que escucho; su osadía
 mi agravio y furia provoca,
 llamas añade a mis iras¹¹.

Por fin, la reina comprende que su estado es irrevocable: «No desatina / mi temor» (III, vv. 2968-2969). El empleo del verbo ‘desatinar’, que significa perder la razón, caracteriza perfectamente esta idea de locura definitiva e incurable¹².

En *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla, Rosimunda, princesa germánica del siglo VII, se casa contra su voluntad con el rey lombardo Alboino, tras la derrota de su padre Floribundo, descabezado. Su nuevo marido la humilla públicamente dándole de beber en el cráneo de su padre difunto. Enloquecida por la humillación, Rosimunda se venga de su marido con la ayuda del duque de Verona, Leoncio, a quien promete favores sexuales.

Desdoblado su personalidad, algo muy característico de la mujer, utiliza su cuerpo para seducir a Leoncio y utilizarlo hasta cumplir el crimen de su esposo. Le indica la manera de matar al rey, proponiéndole «cortar su infame cuello» (I, v. 862) si quiere «negociar [su] mano» (I, v. 861). La atracción por las armas blancas, directas y tradicionalmente masculinas, como el puñal que utilizará Leoncio bajo los ojos de Rosimunda en una lucha entre los dos hombres, revela la perversidad de la mujer que quiere hacer sufrir y derramar sangre. Ella misma se introduce en el aposento del rey para averiguar que está dormido y prepara con mucho cuidado la espada que servirá para el crimen. En varios momentos de la planificación del asesinato, la reina se aísla de los otros personajes para expresar sus profundas emociones. A través de monólogos muy largos contruidos con versos cortos que traducen la confusión de su estado psicológico, con cuestiones retóricas y con un léxico que remite al dolor y al furor, expresa su desorden íntimo:

Así mi venganza trazo.
 [...]
 Así morirá Alboino.
 [...]

¹¹ Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Smith, III, vv. 2927-2930.

¹² *Aut.*, vol. III, 1732.

Mujer soy que está ofendida.
 [...]
 ¡Muera el rey!
 [...]
 ¡Denme los cielos venganza!¹³

En estos apartes intercalados aún se pregunta si no está volviéndose loca, concluyendo así: «Yo estoy loca» (I, v. 926). Después del asesinato espectacular, violento y sanguinario del rey Alboíno del segundo acto, Rosimunda cae en un contagio de la violencia¹⁴, un engranaje irreversible de su locura. Así, después de su casamiento con su amante Leoncio, desea matar a su excómplice emponzoñándolo. Pero, ante las dudas de su marido, se ve obligada a beber el veneno, pasando de criminal a víctima de su propio crimen.

A veces cercanas a lo que llamamos hoy en día la esquizofrenia, estas mujeres presentan síntomas de una locura femenina donde se nota una verdadera degradación psicológica. Primero, se nota un egocentrismo o un deseo narcisista, sobre todo de Jezabel, que se preocupa por su imagen física y que solo piensa en su interés personal y sexual. Segundo, las dos mujeres son especialistas en la superficialidad de las emociones y la dramatización facticia recurriendo sistemáticamente a la manipulación y la dualidad. Así, Rosimunda mantiene con Leoncio una relación íntima basada en un chantaje sexual. Lo mismo pasa con Jezabel, que amenaza a Nabot para obtener favores sexuales. Por fin, las reinas desarrollan una erotización de las relaciones sociales: en ambos casos, las soberanas muestran una imagen de hipersexualidad a los hombres. Estos comportamientos de lo cotidiano exagerados y excesivos hacen de Rosimunda y Jezabel dos ejemplos femeninos de psicópatas. Sienten furores melancólicos y eróticos que se manifiestan en contacto con otros personajes, experimentando diversas formas del mal hasta cometer un crimen. Así, la escritura teatral se puede nutrir de estos perfiles de locas particularmente complejos, enriqueciendo las intrigas dramáticas gracias a técnicas discursivas propicias a estas manifestaciones, como el monólogo o los apartes, pero también gracias a un teatralismo importante que pasa por el juego de comportamientos excesivos y desmesurados.

¹³ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, I, vv. 919, 921, 923, 925 y 927.

¹⁴ Arellano, 2009, p. 46.

2. CONDENA Y CASTIGO DE LOS CRÍMENES DE LAS QUE NO SON LOCAS

Después de los crímenes cometidos por estos personajes inestables en el escenario, viene el momento del castigo. En estos casos, estas figuras se oponen a la ‘loca de nacimiento’ como el personaje de Antígona en la obra epónima de Sófocles, para quien la desmesura es transmitible y genética, lo que somete al personaje femenino a una especie de fatalidad. Al contrario de esta predeterminación a la locura, las reinas criminales no pueden escapar de su destino, ya que la locura nunca será un elemento de disculpabilidad o de circunstancias atenuantes. Sus condenas son como excepciones, puesto que en la época, si una persona es declarada loca y culpable de un crimen, no puede ser condenada a muerte¹⁵.

Por tanto, para estas reinas degeneradas cuya locura se manifiesta por una degradación psicológica, el final queda sin sorpresa porque son juzgadas como mujeres sensatas y no como locas. Lo ejemplar de sus condenas transmite un mensaje didáctico en contra de las mujeres excesivas y exageradas, en oposición con la discreción que se suele esperar de una reina. Sin embargo, numerosas son las señales de un trastorno mental que los otros personajes perciben. En la obra de Tirso de Molina, Jezabel manifiesta una turbación excesiva de su personalidad a la hora de ser condenada. En efecto, se le aparece el fantasma de su víctima Nabot y sufre delirios sensoriales y visuales:

JEZABEL	(<i>Mírase al espejo.</i>) ¡Muerta soy! Aparta, quita ese espejo que me enseña a Nabot lleno de heridas; un hombre armado amenaza con la desnuda cuchilla mi trágico fin.
CRISELIA	¿Qué es esto?
JEZABEL	Su corte en mi cuello afila. ¿No lo ves? ¹⁶

¹⁵ En *Le Manuel des Inquisiteurs* del teólogo e inquisidor catalán Nicolau Aymenrich, publicado en el siglo XVI, en cuanto al tema del derecho de los locos, se recomendaba castigar al loco pero no condenarlo a muerte.

¹⁶ Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. Smith, III, vv. 2960–2966.

perros hambrientos la despedazan delante de todos los otros personajes. Para castigar o expiar estos comportamientos insensatos, se instala una puesta en escena estricta de la justicia tanto en su concepción visual como estructural a la manera de un proceso. Este rigor se opone claramente a la fantasía de los comportamientos de las reinas. En el escenario, la acusada es la reina furiosa y los jueces son los otros personajes, más sensatos o razonables, que conocen perfectamente los hechos.

Lo mismo pasa en *Morir pensando matar*, en la que el portero Polo teme las efusiones de rabia de la reina:

POLO	Una mujer enojada, cuando se ve festejada, si hace a las iras del ojo, es tres demonios enteros, es cuatrocientas harpías, y es seis docenas de tías que están pidiendo dineros ²⁰ .
------	---

La exageración en el número de fieras, demonios y arpías, asocia a la mujer con la muerte y la destrucción. El recurso a la monstruosidad femenina y antigua expresa perfectamente esta ideal del mal²¹. El rey Alboino también había notado unos síntomas de una rabia anormal, avisado por el cambio radical de su estado mental:

Ella se entró tan furiosa
que hacer que se desenoje
y que su cólera temple
ha de ser difícil²².

Los otros personajes de la obra, como el duque Flabio, interpretan las señales de furia como una ira pasajera, llamándola «su pesar»²³

²⁰ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, I, vv. 664-670.

²¹ «... unas aves monstruosas, con el rostro de doncellas y los demás de aves de rapiña, crueles, sucias y asquerosas. [...] Las arpías son símbolo de los usurpadores de haciendas ajenas, de los que arruinan y maltratan, de las ramera que despedazan un hombre, glotoneándole su hacienda y robándosela» (Cov., p. 1027).

²² Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, I, vv. 631-634.

²³ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, II, v. 661.

o «su enojo»²⁴, sin dudar de la importancia de la patología. Sin embargo, el personaje más lúcido sobre el estado psicológico de la reina es Albisinda, la hermana del rey muerto y amante de Flabio. Como Rosimunda había encerrado al duque Flabio acusado del crimen de su marido para protegerse a ella misma y a su amante Leoncio, Albisinda intenta reparar el error judicial y pide justicia. Sus discursos son vehementes, y como si fuera el abogado de Flabio, presenta unos argumentos irrefutables que acaban por convencer al jurado de la locura de Rosimunda. Gracias a su fuerza de persuasión, Albisinda consigue librar a Flabio y el pueblo se une a Albisinda para pedir la condena mortal de la degenerada, culpable por su locura de la situación desastrosa del reino.

Cuando la encuentran, Rosimunda, que está consumiéndose por el veneno, no puede sino confesar sus crímenes, indicando que su propia condena ya está en marcha, como una especie de ritual de purificación. No defiende su caso, presentándose como un ejemplo de vengadora, furiosa y ofendida:

Con razón muero, Albisinda;
nadie como yo se vengue,
y más de una ofensa hecha
por un marido imprudente.
Nadie tampoco por serlo
fíe; que un áspid ofende,
ofendiendo a su mujer,
que ha de vengarse si puede;
y aunque sean propias,
al fin irritadas, son mujeres²⁵.

Asume su responsabilidad en el crimen de su primer marido y restablece la inocencia de Flabio ante todos. Por fin, acepta el castigo mortal y no se esconde detrás de una demencia pasajera:

ROSSIMUNDA Óyeme, infanta Albisinda;
 oídme, duque; atendedme,
 todos; que aqueste castigo
 le padezco justamente.
 Apenas puedo formar

²⁴ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, II, v. 663.

²⁵ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, III, vv. 2558-2567.

las palabras —¡lance fuerte!—,
confesar yo mi delito;
mas, que le diga o le niegue;
he de morir a sus manos.
La oculta mina reviente;
yo fui quien dio muerte al rey²⁶.

La expiación de sus pecados y las confesiones marcan los primeros pasos hacia una forma de perdón, puesto que los personajes le reservan funerales dignos de una reina.

En las dos obras, encontramos unos elementos típicos de las escenas de proceso, como los testimonios de los demás personajes que traen pruebas más o menos convincentes de la locura de las reinas, los requisitorios y las penas. También se establece una defensa bien pensada, completando una estructura judicialmente rica que crea efectos de suspense en cuanto al castigo reservado a las locas. Por una parte, los jueces son los personajes encargados de restablecer la verdad y la justicia y, por otra parte, los espectadores, que conocen a los verdaderos culpables, porque asisten a los asesinatos en directo y tienen que dar cuenta del buen desarrollo de la justicia. La sentencia en contra de las reinas culpables de crímenes siempre queda reservada y enunciada por los otros personajes. Como se nota, el pueblo tiene un papel importante reclamando justicia contra los crímenes en los que están implicadas las locas. En cierta medida, el vulgo se posiciona con la acusación y algunos personajes, mayoritariamente femeninos, desempeñan el papel de abogados de la acusación, como Raquel en *La mujer que manda en casa* o Albisinda en *Morir pensando matar*. Si numerosos personajes habían notado síntomas de locura, el aspecto médico y emocional no es privilegiado. No se conserva el motivo de irresponsabilidad, lo que en *Las Leyes* de Platón permite excusar un crimen si este fue cometido bajo un estado de demencia. La muerte ejemplar para Jezabel y el ‘suicidio’ de Rosimunda traducen una voluntad de expresar su plena responsabilidad en los crímenes.

En conclusión, ante un escenario donde se desarrolla un proceso con un camino evidente hacia una pena que corrige los errores provocados por la locura, los espectadores esperan el momento clave que desembocará en un veredicto excepcional y, por tanto, en el desnudo de la obra. A partir de la expresión de la locura femenina y

²⁶ Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar*, ed. MacCurdy, III, vv. 2506–2516.

de sus manifestaciones íntimas, los dramaturgos explotan unos recursos dramáticos visual (los crímenes sangrientos, las alucinaciones) y teatralmente (los monólogos y los apartes) muy enriquecedores. Ponen de relieve la relación que existe entre los comportamientos anormales e insensatos, a veces incomprensibles, y el crimen para resaltar el papel de la justicia y del bien en las obras, todo eso avisando al público de los peligros de las mujeres de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, p. 15-50.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. de José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- Aut. = *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1732.
- Cov. = Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid /Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- ERASMO, *Elogio de la locura*, ed. de Luis Blanco Vila, Barcelona, Círculo, 2011.
- EYMERICH, Nicolau, *Le manuel des inquisiteurs*, París / La Haye, Mouton, 1973.
- GARGANTILLA MADERA, Pedro, *Enfermedades de los reyes de España, los Austrias: de la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*, Madrid, La Esfera de los libros, 2005.
- PLATÓN, *Las leyes*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Morir pensando matar*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa Calpe, 1961.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 629-637.
- SÓFOCLES, *Antígona*, ed. de José María Lucas de Dios, Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1717-1729.
- THOURET, Clotilde, *Seul en scène: le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, 2010.

TIRSO DE MOLINA, *La mujer que manda en casa*, en *Comedias completas. Cuarta parte de comedias*, ed. de Dawn L. Smith, Pamplona / Madrid, GRISO/ Instituto de Estudios Tirsianos, 1999, pp. 347-486.

TROPÉ, Hélène, «Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, vol. II, pp. 555-564.

VEGA, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. de Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.